分类号 J709

密级 公开

学号 161153



硕士学位论文

（学术型）

题目 汉代至唐代胡舞流变考

作者 张帆

指导教师 李永明 教授

一级学科名称 音乐与舞蹈学

二级学科名称 音乐学

提交日期 二〇一九年五月

学位论文原创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我在导师的指导下进行研究工作所取得的研究成果。尽我所知，除文中已经注明引用的内容和致谢的地方外，本论文不包含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不包含本人或他人已申请学位或其他用途使用过的成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示谢意。

本学位论文若有不实或侵犯他人权利的，本人愿意承担一切相关的法律责任。

作者签名：张帆　　　　日期：2019 年 5 月 22 日

学位论文知识产权及使用授权声明书

本人在导师指导下所完成的学位论文及相关成果，知识产权归属陕西师范大学。本人完全了解陕西师范大学有关保存、使用学位论文的规定，允许本论文被查阅和借阅，学校有权保留学位论文并向国家有关部门或机构送交论文的纸质版和电子版，有权将本论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用任何复制手段保存和汇编本论文。本人保证毕业离校后，发表本论文或使用本论文成果时署名单位仍为陕西师范大学。

保密论文解密后适用本声明。

作者签名：张帆　　　　日期：2019 年 5 月 22 日

摘 要

中国自古以来就是一个多民族国家。先秦人们将位于西北部的西域少数民族地区的称谓从“戎”、“狄”逐步变为“胡”。胡乐胡舞泛指来自外族的西域乐舞，此舞的传入促使了中外舞蹈艺术文化的交流，并成为了中国古代舞蹈发展史上独具风格的舞蹈。本文采用历史文献学进行考究，以年代为线索切入，分析和论述传承着艺术文化的“胡舞”是如何流传发展的。全文的正文共分为五个章节。

第一章是绪论，通过梳理古今文献记载中各版本之间的继承关系，从而研究胡舞的源流、辨析递变，并探究其论题的目的和意义，论述当前胡舞在国内外的研究状况。

第二章是两汉时期胡舞的传入及发展，首先介绍“胡”及“胡舞”的概念，然后论述此舞传入及发展的历史背景。并对西汉张骞出使西域带回长安的胡乐舞促进汉夷之间的乐舞交流以及司马相如撰写的《上林赋》中对胡乐舞进行描述，分析考证西汉时期中外乐舞汇集长安，在宫廷和民间的发展状况。讲述东汉末年贵霜帝国胡风吹拂中原，那时胡舞在民间和宫廷内外是怎么流传的。

第三章是魏晋南北朝时期胡舞的历史流变，首先纵向以时期划分为胡舞在魏晋时期和南北朝时期，并将其流传过程进行综合论述。再横向以民间和宫廷区域划分并展开讨论，主要讲述魏晋南北朝时期《天竺乐》、《龟兹乐》的传入和《西凉乐》的形成及传播。最后论述西域乐舞在宫廷内的发展情况，组织形式和管理机制。

第四章是隋唐时期胡舞的发展与繁荣，本文将分为三个阶段论述：隋朝时期、初唐时期和盛唐时期。首先从《龟兹乐》、《高昌乐》入手探究其在中原发展传播的内部原因与外部条件。其次探究初唐时期胡舞在民间和宫廷的发展状况。由于唐代对外来艺术兼容并包、博采众长、为我所用的观念，促使胡舞在中原地区得到了快速发展，并联系相关文献材料概述盛唐时期盛行的三大胡舞《胡旋舞》、《柘枝舞》、《胡腾舞》在唐代的盛行及流变，以及胡舞在《九部乐》《十部乐》《坐部伎》《立部伎》中各层面的体现。

第五章是对“胡舞”流变引发的思考与文化价值的深层研究，胡舞在漫长的历史演进中逐渐形成了其独有的精神文化内涵，不仅推动了中原舞蹈的发展还促进了中原与西域乐舞文化的交流融合。希望通过探寻胡舞在新疆民间舞中的遗存和沈丘回族文狮舞的发展加强对本次论文的深入研究。帮助大家了解胡舞的发展史，

并提出如何促进对当今胡舞的继承与保护，是当下我们需要思考的问题，同时提出一些可行借鉴的举措和方案。最后结语部分希望通过总结汉代、魏晋南北朝时期、隋唐时期胡舞在中原的流变以及在当今民族民间舞中文化价值的体现，引发对民族舞蹈继承和保护的思考。

关键词：汉代，唐代，胡舞，流变

Abstract

As a unified multi-ethnic country, China was formed in a long historical process. Since ancient times, China has been a multi-ethnic country with the Han nationality as its main body. In ancient China, the northern or western peoples were called Hu. Hu Dance generally refers to the western music and dance from abroad. The introduction of Hu Dance promoted the exchange of dance art and culture between China andforeign countries, and became a unique style of dance in the history of Chinese ancient dance development. In this paper, historical philology is used to study, with the age as a clue, to analyze and discuss how Hu Dance, as a cultural exchange, spreads and develops. The full text is divided into five chapters.

The first chapter is the introduction. By sorting out the inheritance relationship between the ancient and modern documents, the origin and evolution of Hu Dance are studied. To explore the purpose and significance of the topic, and discuss the current research situation of Hu Dance at home and abroad.

The second chapter is about the introduction and development of Hu Dance in the Han Dynasty. Firstly, it introduces the concept of Hu Dance and the historical background of its introduction and development. This paper describes the Hu music and dance exchanges between Hans and Yi promoted by the Hu music and dance dance brought back to Chang'an by *Zhang Qian* of the Western Han Dynasty and the Hu music and dance in *Shanglin Fu* written by *Sima Xiangru*, and analyses and discusses the flourishing rise of *Chang'an* in court and folk during the Western Han Dynasty. In the late Eastern Han Dynasty, Hu Feng of kushan empire Empire was widely spread among the people and inside and outside the court.

The third chapter is the historical evolution of Hu Dance in the Wei, Jin and Southern and Northern Dynasties. Firstly, it is divided vertically into the Wei, Jin and Southern and Northern Dynasties, and its spreading process is discussed comprehensively. Then, the introduction of Tianzhu Music, Qiuci Music and the formation and dissemination of Xiliang Music in the Wei, Jin, Southern and Northern Dynasties are discussed horizontally by dividing folk and palace regions. Finally, the development, organizational form and management mechanism of

music and dance in the Western Regions in the court are discussed.

Chapter four is the development and prosperity of Hu Dance in Sui and Tang Dynasty. This paper will be divided into three stages: Sui Dynasty, early Tang Dynasty and prosperous Tang Dynasty. Firstly, the internal causes and external conditions of its development and dissemination are explored from "Qiuzile" and "Gaochangle". Secondly, it explores the development of Hu Dance in the early Tang Dynasty in the folk and the court. The Tang Dynasty's concept of compatibility with foreign art, absorbing all the advantages and using them for me made Hu Dance develop rapidly in the Central Plains. Finally, it summarizes the prevalence and evolution of the three popular Hu dances in the Tang Dynasty, including Hu Xuan Dance, Zhezhi Dance and Hu Teng Dance, as well as the manifestations of Hu Dance in Nine episode music, Ten episode music, Sitting style dance and Standing style dance.

The fifth chapter is the interpretation of the thinking and cultural value caused by the change of Hu Dance. Hu Dance has gradually formed its unique spiritual and cultural connotation in the long historical evolution, which not only promotes the development of the dance in the Central Plains, but also promotes the exchange and integration of music and dance culture between the Central Plains and the Western Regions. I hope to promote the research of this paper by exploring the remains of Hu Dance in Sinkiang folk dance and the development of Hui cultural lion dance. To help you understand the development history of Hu Dance and to put forward how to promote the inheritance and protection of Hu Dance is the problem we need to think about and put forward some feasible measures and programs for reference. The last part of the conclusion hopes that through summarizing the evolution of Hu dance in the Central Plains in the Han Dynasty, Wei, Jin, Southern and Northern Dynasties, Sui and Tang Dynasties and the embodiment of cultural value in today's ethnic folk dance, it will trigger the thinking of inheritance and protection of ethnic dance.

Key words: Han Dynasty, Tang Dynasty, Hu Dance, Change

目 录

第 1 章 绪论

在中国古代史籍中经常发现有"胡"字出现在文籍之中，譬喻"五胡乱华""杀胡令""胡虏肉"等，这些词语的涵义都与当时被称作"胡人"的民族息息相关。"胡人"的记载最早始见于战国时期的赵武灵王"胡服骑射"的典故，其中胡服就是指胡人的服装。这里的胡人主要代指的就是历史上记载的匈奴，广义上也可以定义为与中原汉族进行对抗的一些边界的少数民族地区。秦汉之后"胡人"的称呼逐渐被普遍使用，地域上把北方和西方的游牧渔猎民族都囊括此中，从这些地域输进的物产也被冠上"胡"字， 比方说"胡琴"、"胡椒"、"胡萝卜"、"胡桃"、"胡瓜"等。在很多的史籍中也记载着众多胡人的言语，其中不乏有胡人以"胡"自称的说法，所以由此推断，中原汉人极有可能是根据北方民族的自称而学用"胡"的称谓。后来经历时代变迁"胡"的称谓逐渐扩大了使用范围，演变成对北方和西方民族的泛称。

秦始皇兼并六国，对外北击匈奴、南征百越创设了历史上第一个多民族的中央集权国家，根据史料记载："秦始皇收天下兵，聚之咸阳，稍以为钟，金人十二，重各千石，置廷宫中。"铜人是指"金狄人"，恰是由于夷狄人是铜人的本相。另外据大量史书考究，先秦人们对外族称谓是从"戎"、"狄"逐步变为"胡"。因此可以判定先秦时期的"金狄人"属于外族人。在先人眼中，"胡人"皆是野蛮之人。从西周和先秦时期遗留下的人像圆雕中发现了宫廷胡奴的身影。秦始皇征战统一六国，2003年考古学家在秦始皇陵考古中发现一座墓葬，里面埋藏有 121 具人的骨架，经过 DNA 鉴定，其中一具骨架具有"欧亚西部特征"。专家推测这具人骨属于当年从欧亚进入秦国的"洋劳工"。先秦时期的秦国本是"胡汉杂处"，此前在兵马俑一号坑就挖掘过胡人模样的兵俑，其胡须和中原地区的人不太一样。既然有"洋劳工"从秦兵马俑中发现了胡人塑像也就不足为奇。这也充分反映了当时入华的胡人有很多在宫廷中成为了奴仆和胡巫。先秦这些胡人的形象也为后来汉代艺术中胡人的形象奠定了基础。

"胡"在古代的指代范围比较笼统。从地域上划分有西北边塞、西域乃至天竺、波斯等地；从族别上讲，又有突厥、吐蕃、回纥、以及天竺、波斯的"洋人"都可视为"胡人"。[①]本论题所研究的"胡乐胡舞"就是指西域传来的乐舞以及古代西北少数民族传入中原的乐舞。

①王松涛.胡乐胡舞与唐诗[D].甘肃：西北师范大学,2005.

1.1 选题依据

自古以来舞蹈就是人类表达思想、交流情感的媒介，也是最为古老的艺术形式之一。舞蹈作为一门表演艺术，综合了音乐、诗歌、戏剧、绘画、杂技等。舞蹈也可视为一种文化的表达形式，与历史演变和社会发展都有着千丝万缕的联系。汉唐经济政治繁荣、文化璀璨，使远人来归，四方朝拜，投射波长最远的是文化之光。中原文化的包容性和开放性，为西域文化提供了更大的舞台和动力。随着西域文化与中原文化的不断融合，“胡舞”也随之传入中原，促使了我国舞蹈艺术发展的步伐。

西汉至唐朝，经过了约 820 年（公元前 202--公元 618）的漫长历史，随着政权交替东西方文明在相互交流碰撞中更替，艺术也在历史长河中流变。胡舞在中原的传播作为一种历史文化现象，对中原文化艺术发展起到一定影响，也为秦汉的经济、政治的强大、扩展产生了推动作用。在流变的过程中胡舞的表演规模日益扩大，在宫廷与民间的表演方式、管理形式、组织形式也随历史朝代更替日趋变化。本论题从胡乐舞的考证、分析切入，继而展开对胡舞的论述，可以愈加深入对中国乐舞文化的认识，相信在现实意义上也会对胡舞的发展以及流传和保护等具有积极的意义。

1.2 选题目的、意义

文章的研究目的，试图通过对汉代至唐代从西域传来的胡舞在中原地区的流传变化过程及传播途径进行分析考究，并对各时期胡舞的发展变化进行深层分析，以及对胡舞传入中原这一历史文化现象，结合史料加以分析与论证。其中包括对史料的梳理总结、分析研究，并在此基础上全面分析和探究由汉代至唐代胡舞传入中原的传播特点和规律。首先从时间上划分，对不同时期胡舞在中原流变的方式分别进行梳理，总结其发展规律并解决以下几个方面的问题：一、“胡舞”是以怎样的形式和历史背景因素等传入中原的，主要传播途径有哪些，政权的交替会不会影响胡舞的发展。二、相比较先前传入的胡舞，在中原流变后，其保存的原有舞蹈表现形态在不同文化背景下产生了怎样的变化。三、胡舞在中原的流传对汉代至唐代宫廷中的“部乐伎”的乐舞组织形式有哪些影响并以何种形式在宫廷及民间发展。文章总体通过胡舞的发展，引发对外来文化与本民族文化发展交融的思考，以及当今民间舞蹈中存在哪些胡舞的元素，并且是如何继承发展的进行分析。

1.3 国内外研究现状

目前在众多乐舞文化交流方面的文献中有关胡乐舞的记载，有李刚、崔峰著写的《丝绸之路与中西文化交流》，书中主要写有关丝绸之路的开通增进东西方的经济文化交流,以及丝绸之路对促成汉朝的乐舞发展产生了推动作用，对民族关系的发展和中西乐舞文化的交往产生了深远的影响方面作了重要阐述。

在中国舞蹈史方面有关胡舞的研究有两本著作，一本是彭松的著作《中国舞蹈通史》（秦汉魏晋南北朝以及隋唐部分），其主要通过中国历史时期政权的改朝换代为历史脉络，探究胡舞在中原地区的流变。另外一本是常任侠的《中国舞蹈史话》和王可芬的《中国舞蹈发展史》，讲述了我国古代舞蹈发展历程中的重大变化，以及胡舞对我国舞蹈艺术发展的影响，其中书中还提到了有关胡舞在古代宫廷乐舞部伎中的表演形式和组织形式。中国文化史研究著论中包含胡乐舞方面记载的，有常任侠的著作《丝绸之路与西域文化艺术》，此书以历史为经、文化发展为纬，广采素材，精心构思，细加整理，全面而系统地描绘了西域乐舞文化的传入及发展，通过丝绸之路上出土的胡乐舞相关文物来佐证乐舞文化的发展。

此外舞蹈研究专著中与胡乐舞相关研究的，有王嵘的《西域艺术史》，从出土文物、古迹遗存、传统文化与风俗等各个层面深发开来，详尽论述了西域艺术的源流、发展。其中包括阐述了西域舞蹈在中原的发展，涉及胡旋舞、胡腾舞等西域舞种的考证。周菁葆的著作《丝绸之路艺术研究》完整的阐述了新疆与中原、汉族与少数民族之间的艺术交往，其中记录了胡舞的引进与传播。金秋的著作《古丝绸之路乐舞文化交流史》主要以草原丝绸之路和绿洲丝绸之路为主线，以西域研究为重点。内容涉及考古、历史、民族、宗教、文化、艺术等多学科领域，多方面的对丝绸之路与中西方文化的交流的研究，谈及到了汉朝东西乐舞艺术，以及唐代东西合璧的唐燕乐。张庆捷的《胡商、胡腾舞与入华中亚人——解读虞弘墓》则是黄河两岸汉唐文化交流的多方面展示。其中有唐代胡旋舞、胡腾舞的流变分析研究，本论题可在此基础上进一步探究胡舞在中原的流变。在硕博论文和期刊文章中，早在上世纪 90 年代，王克芬，赵世骞、王瑢、谢建忠、于平等一批国内学者就试图对中原与西域乐舞交流及影响进行探究。现阶段，搜集到的相关文章有 58 篇。其中关于胡舞研究论文中通过史料及壁画研究胡舞文化东渐现象的，非常著名的是赵世骞的《试论西域乐舞对中原的影响》，文章系统阐述了西域乐舞在中原的发展。王敏的《胡姬形象与西域文化的传播》则是结合从古至今文人墨客的诗作笔录及历史文献，探究胡姬作为使者在传播西域乐舞文化，对秦汉以后胡俗音乐舞蹈文化的交融与东西方乐舞相互继承进行了深入思考。

上述查找的理论文献中，对胡舞的论述研究多数是描述各个时期的胡舞发展但缺乏了系统性规范。因此选择本论题研究是为了梳理胡舞从汉代至唐代的流变，从而引发深入思考，探索胡舞在中原发展的历史因素与价值意义，并在文章最后提出对当今胡舞的保护和传承。

第 2 章　两汉时期胡舞的传入及发展

2.1 “胡舞”之东渐

汉朝继承了先秦时期的政治、经济制度，进一步对边疆进行开发，汉武帝在少数民族四川、贵州、云南等地区设立郡县，另外还在朝鲜，南越，西南夷，海南岛初次创设郡县，将蜀西部的西夷地区完全纳入汉朝的统治之下，这是一项巩固多民族统一的封建国家的重大政治措施，提高了各民族人民的生产及经济水平，加强其边疆和内地的联系，为中西各族乐舞交流打下基础，对维护多民族国家的统一做出了重大贡献。汉武帝在汉代政治文化背景下，乐舞艺术可谓是广采博纳。其中《东都赋》中记载了当时“四夷乐舞”在京都表演的情况：“四夷间奏，德广兜离，罔不具集。”这里所指的“僸”意为北夷的乐名；“佅”是东夷的乐名；“兜离”是西夷的乐名。《摩诃·兜勒》是西汉时期张骞出使西域后带回的西域乐舞，据考证“兜勒”所指就是西夷乐“兜离”。当时东南西北方乐舞也纷纷到来中原。“四夷间奏，罔不具集”说明四方各族相继表演，盛况一时。与此同时，丝绸之路已然成为开通中西文化交流的重要桥梁，西域的胡乐舞也是沿着这条古老的商道进驻中原地区。

2.1.1 “胡”及“胡舞”的概念

古代华夏民族起初形容外族时没有“胡”这个说法，“东夷西戎南蛮北狄”，北方来的外族被称为“狄”而不是“胡”，春秋时期晋国向北攻打的是“赤狄”和“白狄”，没有“胡”的称法，等到战国时期就有胡服骑射的说法了，但并未解释出“胡”的确切由来。不过汉书里的记载能填补这个空缺，参见《汉书》《匈奴传》——单于遣使遗汉书云“南有大汉,北有强胡”而且还特别强调了“胡者，天之骄子也”。因而可知“胡”实际上是源自匈奴的自称，欧洲人把“匈”读“胡”的音，也与汉语里“胡”的读音十分接近。那么这一切就说的通了，战国时期北方民族产生了更替，自称为“胡”的匈奴取代了“北狄”对草原的统治，往后北狄也逐渐消失在历史舞台，中国人对游牧民族的代称变成了“胡”。

那么“胡”到底属于什么人种，西晋末年崔懿之曾给匈奴魁首刘渊看相，于是明确记载了匈奴人的身材仪容，身材修长高大，有胸毛，髯毛浓密，可见真正的匈奴人应当是倾向于印欧人种。“胡”这个词既然源于匈奴，因而“胡人”显然更指印欧

人长相的人。那么"胡"是指所有的游牧民族吗？其实并不是这样，据历史记载突厥虽然也是游牧民族但是不能称为"胡"，比如安禄山分别强调父胡母突厥，阿史那思摩因为长相酷似"胡人"而被突厥处罗可汗厌恶，侧面阐述了最初的突厥应该与印欧长相的"胡人"存在差别。

在中国的古籍上有这样一个故事：在公元前 17 世纪，夏帝国被东方的商国君主"汤"所推翻，末代夏帝"桀"战败后被放逐到南巢，成为商朝的附庸，在三年后死在那里。此时人们发现，桀的儿子獯粥和桀的妃子们有染。汤认为这是极不道德的事情，因此剥夺了獯粥的财产继承权，并打算进一步惩罚他。獯粥得知消息后，带着与他相好的几个妃子逃往遥远的北方，在那里建立了自己的部落，并很快发展成一个野蛮的民族。他和亡父寡妻成婚的行为，从此成为这个民族的传统风俗。他们的宗教信仰与夏朝类似，譬如祭祀日月，望星象占卜等，但不守礼节，披发左衽，以游牧为生，每每南下劫略文明人的生命财产。由于居住在寒冷的北方荒原上，他们天生体毛较长，因此得名"胡人"。出于鄙夷，秦国人把他们更名叫"匈奴"。

在今辞典中解释到：胡人原指沙漠戈壁以北的蒙古高原地方的游牧族群，秦汉时期塞北"胡人"统一后被汉人称为"匈奴"，匈奴则自称为"胡"。之后胡人一词则被用来作为戈壁以北西方的异族或外国人的泛称。从上述推断可见"胡人"的说法出现在汉代之前，汉朝后便将西域外族人称为"胡人"，后来我们把"胡人"的舞蹈统称为"胡舞"。

2.1.2 "胡舞"东渐的历史背景

在春秋战国之际，以羌族为主体的西戎与秦国息息相关，到秦穆公时期"秦霸西戎"，塞内的西戎不得不逃走，河西走廊和河湟地区便是西戎族群的避难所，面临强秦的高压态势，甘青地区的众多羌人部落只能向西发展，有的经河西走廊向西部地区迁移。"羌人"是先秦时期对西方人的称呼。秦汉期间，对西北羌人，特别是河西走廊地区的羌人发展而言具有划时代的意义。至秦灭义渠置陇西郡为始，到汉武帝"开河西，列置四郡，通道玉门"，将河西地区正式纳入中原王朝版图。在汉建元三年（前 138),汉武帝为联合大月氏共同抵御匈奴，特派遣张骞等人出使西域，他先后抵达大碗、康居、大月氏等地。公元前 119 年，张骞再次出使西域，平安抵达了乌孙、大夏、于阗等国。他不仅开通西域、开拓了东西方经济文化交流大动脉----丝绸之路，而且还带回西域乐舞大曲《摩诃兜勒》，并为中外音乐舞蹈文化交流融合奠定了坚实的基础。至西汉宣帝时，军事上降伏匈奴、灭车师，

大破西羌；经济上民间富庶，轻徭薄赋，设立常平仓；政治上为政宽简、惩治贪腐，社会和谐承平康宁，汉势力逐步扩大促使西域与内地的文化交流也更为深入。

西汉初年，古代印度佛教进入鼎盛时期。在贵霜王朝迦腻色伽王执政时期，具有浓厚宗教色彩的佛教乐舞，开始借道中国西北地区而东渐。在古代西北地区生活的少数民族自古能歌善舞，这为胡舞的东渐提供了现实基础。据《大唐西域记》载："屈支国（即龟兹）管弦伎乐，特善诸国。"《新唐书·西域传》云：龟兹"俗善音乐"。于阗"人喜歌舞"。《魏书·高车传》云：高昌、北庭回鹘人"男女无大小集会、平吉之人则歌舞作乐"。《新唐书·回鹘传》记载了，黠戛斯人"乐有笛、鼓、笙、盘铃。戏有弄驼、狮子、马伎、绳伎"。这些文献虽成于秦汉之后，但对秦汉时期的形情洞若观火。其西域少数民族原始乐舞融入中原后，风靡中原朝野，并为以后青海、甘肃、新疆境内的吐谷浑、吐蕃、回鹘、党项、匈奴以及"昭武九姓"胡人乐舞注入了新鲜血液。

自印度佛教输入西域与中原地区之后，沿丝绸之路一带各地均以喜好胡舞胡风为社会风尚，东渐之杂技幻术融入西北地区少数民族传统音乐、舞蹈，经过与中原百戏乐舞结合后，更显出丰富多彩、绚丽多姿的艺术特色。各地盛行的佛教法事祭典活动更以表演胡风乐舞为其幸事。

2.2 西汉时期胡舞在中原的发展

2.2.1 张骞出使西域对胡乐舞传入的意义

西汉初年，汉朝政府派张骞几度出使西域，从而开通横跨欧亚大陆的丝绸之路，并获得了西域各国地理、历史、经济、文化、艺术方面的种种收获。西汉以后，"胡"的范围进一步扩大，人们将帕米尔以西的诸国至西亚一带也划分进来。而"胡舞"则就是指这些地区与国家的乐舞。当时为"胡舞"伴奏的胡乐器开始沿着丝绸之路传入中原，成为中原乐器的新品种并逐渐融入到汉民族的乐舞文化中。当时传入的胡乐器主要包括：箜篌、琵琶、胡笳、胡角、胡笛等。

因为张骞伟绩丰功，而被中原政府册封为博望侯。自此起，西北地区少数民族丰富多彩的乐舞文化逐步东渐至中原地区，张骞将《摩诃兜勒》乐舞与胡角横吹带入中原。《古今注》记载"张博望入西域，传其法于西京，唯得《摩诃兜勒》一曲。"①。"胡角横吹"就是"胡笳之声"，顾名思义是指胡乐。"胡角"是指汉代及南北朝时期由西域少数民族地区输入中原的胡天长弯角。亦指随《摩诃兜勒》乐

①陈明.麦积山石窟乐伎图像研究 [D].陕西:陕西师范大学.2013.

舞传入的“鼓角横吹”。著名长诗《胡笳十八拍》即由一代才女蔡文姬创作，她在逃难中被匈奴所掳，漂泊塞外与匈奴共度了 12 个春秋，音乐曲调婉转哀伤，反映了蔡文姬思念故乡而又不忍骨肉分离的极端痛苦心情。《摩诃兜勒》根据考证“摩诃”是梵文“Maha”的汉字音译，其意为“大”,“兜勒”为“吐火罗“Tuhara”之译音”。《摩诃兜勒》译意为“万岁歌”，同样是匈奴民族的歌曲。据《后汉书·西域传》中对“兜勒”的记载：“和帝永元六年，班超复击破焉者，因而远国蒙奇、兜勒皆来归服，遣使贡献。”①

自汉代博望侯张骞通西域带回“摩诃兜勒”后，东西方乐舞文化交流日渐繁荣。张骞这一历史功绩，加快了西域与中原乐舞融合的步伐，并为西汉时期的乐舞发展做出巨大贡献。

2.2.2 《上林赋》中关于胡舞传播

西汉辞赋家司马相如写过一篇具有代表性的作品《上林赋》。此赋以夸赞的口吻述说了汉天子在上林苑游猎时的盛大规模，歌颂了汉天子统一王朝的威武和帝王气势。在古代通常用“以舞象功德”的形式来赞颂帝王的政绩，《上林赋》中就写到：“俳优侏儒，狄鞮之倡，所以娱耳目乐心意者”。“狄”通过前文第一节中的论述得知，其所指古代北部的民族，亦指秦汉以后曾是中国中原人对北方各民族的泛称，也是后来被称为“胡人”的外族人。文章中的“俳优”指的是古代在宫廷内的乐舞伎人，起初在春秋战国时期就有“俳优”在宫苑中为王室贵族奏乐。由此可见当时的宫廷中奏乐的技艺娱人包含了外族人。“鞮”意为中国周代乐官名，掌四夷之乐与其声歌。即“狄鞮”可理解为西戎乐名，指西域乐舞。通过上文可见《上林赋》中已经指明了在西汉宫廷内有西域乐舞的表演。

如果说西汉宫廷中已有西戎乐的表演，那么西汉著名乐师李延年同属一个时期也必定通晓西戎乐。李延年是汉代宫廷乐师，为汉武帝所用，李家世代为倡，李延年与其兄弟姐妹均通音乐，都是以乐舞为职业的艺人，曾根据西域传来的胡曲《摩诃兜勒》再创“新声二十八解”作为军乐使用。《古今注》是对黄帝至汉质帝刘缵时期的史事和文化进行解说诠释的杂史，此书中也有其相关记载：“张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲，更进新声二十八解，乘舆以为武乐。”虽然此曲并非在《史记》和《汉书》中有明确记载，《古今注》也不属于正史，但是不可否定此曲得存在。我们可以从《上林赋》中描述得知西域乐舞确实出现在宫廷中，并通过文献互证历史分析后推断在宫廷内的乐舞

①余太山.两汉魏晋南北朝正史西域传要注[M].北京:商务印书馆.2013.4.

艺人李延年是可能接触到胡风文化，而后又谱写出“新声二十八解”也是理所可及的事情。

2.2.3 胡舞在西汉宫廷中的传播

从上文的论述可知西汉宫廷出现了西域乐舞，那么其在宫廷内得发展如何，据《西京杂记》记载“汉朝宫廷喜欢胡风乐舞，至七月七日临百子池作《于阗乐》”。西汉的首都长安在汉代时期又称“西京”。《西京杂记》是一部典型的杂史，记录了西汉时期很多遗闻趣事。虽为杂史，但其中的史料也并不能全盘否定。张骞出使西域回到长安时，带回了经《于阗乐》改编而成的佛曲《摩诃兜勒》。于阗是西域各国中受佛教影响最大的地区之一，历史上著名的汉高祖刘邦的宠妃----戚夫人，她善跳“翘袖折腰舞”，也很爱跳《于阗乐》。她优秀的艺术才华，特别是对西域《于阗乐》的喜爱，久久被人传诵。可见西汉时期随着西域文化的传入，以《于阗乐》为代表的西域音乐也西风东渐传入宫廷。另据载，汉高祖常在未央宫“以管弦歌舞相欢娱”也说明了胡舞在西汉宫廷内颇为盛行。

2.3 东汉时期胡舞在中原的发展

东汉是中国历史上继秦朝、西汉、新朝之后的大一统王朝，与西汉合称为汉朝。如果说西汉时期胡乐舞在中原发展是初期，到了东汉时期，中原政治经济强大，对外贸易进一步加深，后汉时期设西域都护管辖今新疆地区，西域与中原的文化艺术交流也与日俱增，在乐舞方面也进一步加工整合，胡舞在中原的发展传播越来越广泛。

2.3.1 西域乐器的传入对中原乐舞的影响

东汉时期中原战争频发，人口大量流动促使各地文化相互交流冲击，与此同时来自域外的乐器也随之传入。东汉后期汉灵帝刘宏嗜好胡物，诸如胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞等等，都是他日常生活中不可或缺的享受。其中胡笛、胡箜篌就是西域传入的乐器。

如今，随着考古人员的挖掘，很多埋藏在地下的艺术瑰宝逐渐呈现在世人眼前，文物壁画中也有大量西域的乐器的记录，这对后人研究壁画中胡乐舞提供了大量的文献资料。1977 年从甘肃出土的酒泉丁家闸十六国五号墓壁画，就反应了

当时东汉时期乐舞的繁荣景象。据记载壁画上清晰可见墓主人跪坐于府内的榻上，身前为一铺乐舞伎，两女持扇起舞，乐伎四人抚筝，弹琵琶、吹竖笛、拍腰鼓。这证明了胡乐器在东汉时期在中原的传播，壁画清晰再现了现实的生活内容为我们展现那个时代种种真实印记，当时从西域传入中原的乐器主要包含有琵琶、箜篌、羯鼓、胡笳、胡角等。

胡笳，出于西域。蔡文姬为胡骑所虏，归左贤王，作《胡笳十八拍》，以寄悲思。关于"胡笳"，《乐府杂录》载："以羊角为管，芦为头也。胡角，本以应胡笳之声，横吹有双角。"胡角最初是用动物天然的角直接吹奏。汉代时期有了加工，原料还是采用动物的角，但是当时的制作工艺不够精细，所以制作的角也比较粗糙。新疆克孜尔壁画上发现了早期的吹角图，吹奏者上身微仰，右手插腰，角做短兽角形状。胡笳这种西域乐器的传入，推动着西域乐舞相随而来也带动了中原乐舞的发展。

琵琶，起初也是西域传来的胡乐器。说起琵琶，许多人都会误把它当做中国土生土长的民族乐器，其实琵琶有着悠久的历史、复杂的发展历程，可谓是中原乐器和西域乐器珠联璧合的"混血儿"。琵琶是印度和波斯的一种在马上弹奏的乐器，大约在东汉时期传进中原，最初称作"枇杷"，晋朝以后才改称"琵琶"。琵琶传入后经过乐舞艺人的弹奏学习后被汉化，到魏晋时期的汉人已经在广泛使用这种圆体、直项、四弦，以右手的推却而奏响的乐器。世人并称之为"秦琵琶"。后来这种古老的琵琶又被称为"阮咸"。可见"本出自胡中"的琵琶，经过"汉制"改造，已经中国化了。目前从不少敦煌莫高窟和云冈石窟留存的壁画中，都出现了琵琶，能看出琵琶在古时乐队中的地位。到了唐代上至宫廷乐队，下至民间演唱都少不了琵琶，成为当时非常盛行的乐器，而且常在乐队处于领奏地位。

箜篌，又称为"火不思"，是突厥语的音译。早在春秋战国时就已经有与琴、瑟相像的卧箜篌了。随着丝绸之路的开通，西域文化开始进入华夏，流行于两河流域一带类似箜篌的乐器也传了进来。为了更好区分于此种乐器，世人便称它"胡箜篌"或者"竖箜篌"。《通典》中记载了汉灵帝非常喜爱胡乐，特别是竖箜篌，总让乐师用箜篌为其演奏乐曲。到了南北朝时期由于胡汉交流密切、文化互通，箜篌同琵琶一样被汉化，后来也渐渐改造为中原的传统乐器。

西域传入的乐器还有之种叫羯鼓，它是一种横躺着摆放的圆筒形的乐器，两边是鼓面，双手持杖左右敲击。唐宣宗年间一个名叫南卓的人写了一本《羯鼓录》（成书于 848 年）这是中国最早的一本乐器专著。书中谈到唐明皇喜爱羯鼓玉笛，不仅善于击鼓，而且还作有羯鼓曲《春光好》、《秋风高》等。除了上述三种乐器以外，从西域传入的乐器还有觱篥（一种竖着吹的管乐器）、笛子等。乐舞不

分家，世人皆知，二者水乳交融，密不可分。胡乐器的传入的确带动胡乐舞在中原地区的发展。

2.3.2 东汉宫廷中胡舞的表演形式

汉末的宫廷典礼乐舞在继承前朝传统的同时，还打破了先秦时期宫廷典礼乐舞的森严僵化风格，一改宫廷典礼乐舞的政治附庸格局，并吸收了外来的乐舞。其中宫廷乐舞中包含了西域乐舞在内的“四夷之乐”。汉武帝时期班固《东京赋》里就清楚的记载了“四夷”乐舞在宫廷中表演。但事实上，朝中设立“四夷”乐舞，并非始于汉代。早在西周时期，“四夷”乐舞就用于祭祀和食飨。宫廷所以能实现将一些民族乐舞分门别类地进行设置、教授，主要还是由于多数少数民族都能歌善舞，为宫廷“四夷”乐舞提供了直接的素材。《后汉书·东夷列传》载：“东夷率皆土著，喜饮酒歌舞。高句丽.....暮夜则男女群聚为倡乐。秦韩（辰韩人）.....十月农功毕，亦复如之。”朝廷设立四方少数民族乐舞，意在表示天下立定，四海归服。一如《文献通考》所云:“王者必作四夷之乐，一天下也。”[①]由此可见，汉代宫廷乐舞中设有“四夷之乐”的穿插表演，并受到王室贵族的喜爱。

于此同时，东汉和帝永元元年（89），北匈奴西迁后，留在龟兹北部的匈奴人建立了悦般国，并创造了著名的“悦般鼓舞”。据《西域传》记载，“悦般国匈奴北单于之部落也......北魏太武帝拓跋焘，曾昭令将其（般悦国）鼓舞之节，施于乐府。自后每使贡献”。《乐志》记载：“复通西域，又以悦般国鼓舞设于乐署。”[②]这些反映了历代宫廷乐舞中的《悦般乐》也是这一时期创作出来并随着西方各国使节往来，进贡宫廷并在后汉宫廷内流传发展。

2.3.3 东汉民间中胡舞的表演形式

随着汉王朝的势力越来越大，丝绸之路上中原百姓与西域商人交流更加便利，也促使了各族乐舞艺术的交流。汉代的民间百戏艺术的发展就是在继承我国古代传统技艺的基础上，吸收了西域传入的艺术。西域杂技艺术的传入，促进了汉朝角抵百戏的繁荣兴盛。这些“眩人”表演的就是“吞刀吐火，植瓜种树，屠人截马”等魔术。东汉安帝时，大秦的魔术团又从海道转到我国，《后汉书·西南夷传》中有记载：“掸国王雍由调，复遣使者诣阙朝贺，献乐及幻人，能变化吐火，自支解，

①彭松.中国舞蹈通史秦汉卷.[M].上海:上海音乐出版社.2010.12

②纪兰慰,邱久荣.中国少数民族舞蹈史.[M].北京:中央民族大学出版社.2003

易牛马头，又善跳丸，数乃至千，自言：‘我，海西人’”。这说明了民间的百戏艺术中以有了来自西域的杂技幻术。

西域乐舞的传入，总的来说是从张骞通西域为开始的，并且通过民间渠道在交流，受到广大人们的喜爱。虽然对此的文字记载不多，但是却通过了画像石记录下了胡舞当时在民间的流传状况。

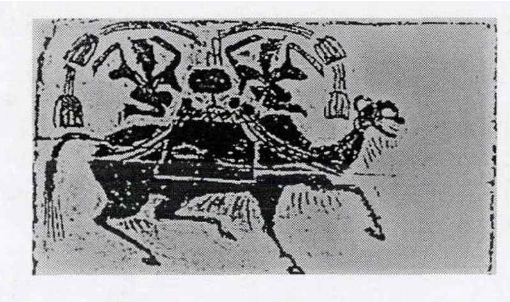


图 2-1 四川骆驼载乐图

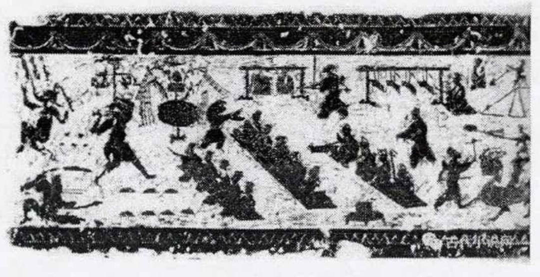


图 2-2 幻人吐火

图 2-1“骆驼载乐画像砖”是在四川汉墓中发现的。砖上正中间的骆驼背上有两位深目高鼻的胡人分别坐于鼓的左右，执桴击鼓、且鼓且舞。舞者举臂跃足，矫健奋发，欢欣鼓舞，其舞姿洒爽矫健，汉风浓厚。此种表演形式出自西域，却在远离西域的四川境内发现了该文物，说明西域乐舞不仅仅传入中原，而且在西南地区也广为流传。“建鼓舞”本是汉族舞蹈，是百戏舞的一种，画像砖上却呈现着以西域“骆驼载乐”的乐舞方式来表演汉代百戏之一的“健鼓舞”。可见胡舞在民间流传极为广泛，这也可能与胡舞被贵戚豪家所喜爱有一定影响，因而在民间迅速的风靡流行。

图 2-2“幻人吐火”是南阳汉画馆收藏的一件文物。画像石左下角雕刻着一名健壮的男子，连鬓胡须络腮胡子、头戴尖顶帽、高鼻梁长相不像“汉人”。跨弓步，斜身舒袖而舞，衣着也和汉服有所差异，舞姿雄健，毫无扭捏之态。双手挥舞着，嘴里吐出一道光，像是在表演“吐火”。东汉张衡的《西京赋》也记载“吞刀吐火，云雾杳冥。”据史书记载，此杂技在西汉时就已存在， 据《汉书•张骞传》：“大宛诸国发使随汉使来，观汉广大，以大鸟卵及黎轩眩人献于汉”。可见“吐火”这是来自西域的幻术表演，是胡人的绝技。后来这种出自西域的幻技在中原流传时，渐渐也被中原的艺人掌握。目前出土的汉代大型百戏乐舞图石刻中大多都有“吐火、跳丸”的表演。后来“吐火、跳丸”这类幻术渐渐成为百戏所必备。从这些图可知了东汉时期民间的胡舞表演形式丰富多彩，也映证了胡舞与汉代民间的百戏乐舞融合出新的表演形式。

第 3 章 魏晋南北朝时期胡舞的历史流变

3.1 魏晋南北朝时期胡舞的发展

魏晋南北朝时期由于战争频发，导致各民族迁徙，使这一时期各民族文化受到影响，相互交流融合。自东汉以来，西北地区和北方的少数民族纷纷向中原地区迁徙，并自西晋末开始先后在中国北方建立了“十六国”。之后北魏统一了北方，又分裂了北齐与北周，称其为“北朝”。由于十六国、北朝的统治者多是少数民族以及其他原因，给北方歌民族乐舞的传播提供了历史机遇。“五胡”进入中原建立政权，导致其部落组织瓦解，逐渐与汉族融合。在民族融合过程中许多胡物（如胡饼、胡饭、胡羹、胡椒、胡麻、胡瓜、胡蒜及胡葱等等）、胡俗、胡语、胡歌（如《敕勒歌》、胡乐（如羌笛、胡笳）渐渐成为了中原社会文化生活的一部分。然而，文化交流是一个非常复杂的过程，北魏孝文帝为争中原正统，迁都洛阳，厉行汉化，又采取紧胡语、断胡服、改姓氏、定门第、婚名族等措施，但后来又有反汉化的“六镇之乱”。胡乐舞也在其历史政权交替的情况下随之流变。

3.1.1 胡舞在魏晋时期的流变

魏晋时期随着民族大融合，胡舞在中原的发展也愈加成熟。据《三国志》中记载了曹植对胡舞的喜爱：“时天暑热，植因呼常从取水自澡讫，傅粉。遂科头拍袒，胡舞五椎锻，跳丸击剑，诵俳优小说数千言讫。”[①]这段文字描述了，曹植光着脑袋，赤裸着上身，跳起了胡舞五椎锻，然后弹弄了铁丸，击起了宝剑，朗诵了戏剧小说千字才完毕。说明了曹植对其胡舞的擅长与喜爱。

魏晋时期的《五锻舞》指的是在西南地区以拍打身体为手段的体育锻炼方式，有的地方叫做“拍张”。如果这种锻炼加上音乐或自唱歌曲,并为宾客表演娱乐,这便是乐舞性的《五锻舞》了。而根据上文的史书记载，十分喜爱《五锻舞》的曹植，在做这些举动时还要化妆，这俨然算得上是具有表演意义的舞蹈。

《乐府诗集》云：“西方老胡，厥名文康。举技无不佳，胡舞最所长”。此诗讲述的是一位来自西域的胡人，他带领了一支百戏乐舞队来为王室表演庆寿，在众

①李刚,崔峰著.丝绸之路与中西文化交流[M].陕西:陕西人民出版社.2015.12.1.

多的表演技艺中唯独最受人们欢迎的是胡舞的表演。[①]这说明受前朝汉代民间百戏的影响，从西域传入的胡舞与百戏相互融合；另一方面反映了此时的胡乐舞对汉族百戏舞蹈的影响颇深，深受百姓喜爱。在民族大融合中，随区域间使臣商贾往来互动，促成异地乐舞的传播和交流，来自域外的乐舞，丰富了舞蹈的表演形式，例如来自西域的“波斯舞”极具异国风情。现今在山西出土的佛像周围的装饰浮雕上，也有胡舞参杂在民间百戏的生动画面；即使在民用品上，也可找到很多类似胡人乐舞的形象。三国，两晋时期各诸侯国间战争不断，西域少数民族地区为平复战争进贡乐舞艺人特别是才华出众的女乐舞伎到中原王朝，无形的推动了胡乐胡舞的流传，也为胡舞与中原乐舞之间交流融合提供了前所未有的时代机遇。

3.1.2 胡舞在南北朝时期的流变

到了南北朝时期，胡乐舞的发展更日显其势。当时，被成为“五胡”的西北少数民族进驻中原，促使民族大融合。这为中原地区带来各民族不同艺术文化提供了良好条件，同时为中原地区艺术发展传播奠定基础，也促使西域文化在中原快速流传。魏晋南北朝是艺术自觉的时代，也是舞蹈发生重大变革的时期，舞蹈呈现出多种形式《天竺乐》、《龟兹乐》纷纷传入中原，促使了《西凉乐》的形成与发展，掀起了历史上第一次胡乐胡舞的热潮。

据传南北朝时期的著名乐工有一些是来自西域的胡人，例如：南北朝时期的曹明达就是龟兹人。曹妙达既世传西域胡乐，曹刚且善胡歌；可知曹氏之先，亦必出西域。曹妙达是北齐至隋初的乐官,出身于一个琵琶世家，祖上三世均为琵琶名手。这从侧面透露了南北朝时期胡舞在中原地区的颇为盛行，因为善于胡乐胡舞的艺人比比皆是，这会带动胡乐在中原的发展。

史书中也不缺乏对胡舞在南北朝时期的记载：《隋书》记载“唯赏胡戎乐，耽爱无已”体现了胡舞在当时的盛行，此舞备受人们喜爱；另外《夕出通波阁下观妓》中有“胡舞开春阁，铃盘出布廊”的描述，这首则是讲青楼女子在表演胡舞的景象；《上云乐》中还描写了一场丰富精彩的胡乐歌舞表演：“远及三皇，近至当时，珍兽齐聚，四方举觞，有剧、有舞、有歌、有乐，堪称视觉盛宴”。这些文献记载都反映出魏晋南北朝时期人们对乐舞娱乐的热情和对“胡乐舞”的喜好。

---

①张婷婷.论胡舞的历史发展轨迹及其对当代中国舞蹈影响研究[D].山东:山东师范大学,2009.

3.2 魏晋南北朝时期胡舞在中原的流传

3.2.1《天竺乐》《龟兹乐》的传入

魏晋南北朝是西域乐舞文化大量输入中原地区的时代，在此基础上逐步形成了浸染着印度佛教色彩的乐舞戏，在古代西北少数民族舞蹈史上占有非常重要的位置。《天竺乐》是古印度乐，是最早传入中国的外国音乐之一。据《隋书·音乐志》载，《天竺乐》传入中国的正式记载是在东晋时期，“天竺即其乐焉，歌曲有沙石疆，舞曲有天曲”。6 世纪初，南朝梁武帝所制的佛法乐舞，也许受其印度佛教文化的影响，可能也是受了《天竺乐》的影响。《天竺乐》中有种乐叫“梵呗”也称“胡呗”，相传这种佛教音乐是三国时期，来自西域的古印度高僧在中原地区传播、颂扬佛法的时候用音乐教化，传入了他们西域的佛教乐曲“胡呗”。在乐曲流传过程中，由于民族、地域文化语言的不同进而在流传的过程中不断变化，吸收其各个民族民间文化精髓，从而产生独具西域与中原文化互溶风格的佛教乐曲。由于汉和梵的语言有所差异，曲调上需要进行适当的调整，使其更加便于在中原弘扬佛法，更好让广大中原地区的信徒弟子所学习理解。“胡呗”因此“改梵为秦”，用汉人的言语曲调来配唱诵读西域经文。“梵为秦”这种作法是三国时期的曹植提出来的。这种形式不光是一种佛教文化的交流，更是一种西域乐舞文化的交流。可以说这种传送佛教的方式带动了《天竺乐》的发展，“胡呗”的传入也促使了胡乐在中原的流变。

西域的乐舞受《天竺乐》的影响较大的是《龟兹乐》。“龟兹”又称“丘慈、邱兹、丘兹”是古代西域三十六国中一个古国的国名，位置在今天的新疆库车县一带。据历史记载，龟兹国内亲匈势力虽然很大，但匈奴日薄西山，自身难保。如果想投汉却也有些困难，毕竟与汉积怨太多。由于种种因素存在，龟兹要想避免侵略领土，就需要与中原保持好关系。虽然魏晋南北朝时期，中原地区人民大多信仰佛教文化，但在当时僧人们学习的佛教经典还是相当有限的。龟兹国师鸠摩罗什，为了要让佛教在中原发扬光大。首先就要将西域的梵文音译为汉文，只有这样才能在中原地区普及。鸠摩罗什是龟兹的国师，他自小通音律信仰佛教，经过他翻译出的经文，不仅精确并且流畅有韵律，朗朗上口。他聪慧的借助音乐配诵经文的方法，更加容易让世人喜爱和接受，信仰佛教的信徒也逐渐增多，在中原的传播更为广泛。公元 384 年，吕光得到了苻坚的命令击败了龟兹及西域诸国，归附中原时带回《龟兹乐》，并接迎鸠摩罗什同归长安。公元 386 年，吕光占领凉州，

建立后凉国。在无形中促使了西方的佛教和龟兹乐舞文化在中原地区的流传。

《龟兹乐》有三种流派。其中"土龟兹"是和"西国龟兹"与"齐朝龟兹"是有所区别的，因为它保存了《龟兹乐》的乡土风格，所以冠以"土"字。"土龟兹"其实是对"旧龟兹"的称谓，而龟兹新声则是指北齐的"齐朝龟兹"，还有北周及西北地区的"西国龟兹"。龟兹新声的形成是经过了相当长的时间。《龟兹乐》的东传是在 4 世纪末吕光通西域时（384 年），至北齐，嗜爱胡戎乐、作《无愁曲》的后主高纬时期（公元 565——576 年）和同时期的北周武帝时期（公元 561-578 年），以经历了一百七八十年的传播和演变。在西域各种乐舞中，北周武帝聘娶了北方突厥可汗之女阿史那氏为后，突厥可汗将其所获的《安国乐》、《龟兹乐》、《康国乐》、《疏勒乐》当作女儿陪嫁，使得当时西域的各种乐舞，大聚长安盛况一时。担任教习职位的是善于杂以新声的龟兹乐工白智通，传来龟兹乐律七调、善弹胡琵琶的龟兹乐工苏祇婆也是这时随同来到长安的。在 6 世纪中的北齐、北周时期至 6 世纪末隋初文帝开皇时期（公元 581--600 年）成为《龟兹乐》在内地流传的全盛时代。①

3.2.2《西凉乐》的形成与传播

最典型的民族融合乐舞是南北朝时的《西凉乐》。自汉魏以来，随着中原与西域的频繁交往，已开始有乐舞交融，公元 386 年之后，后凉吕光将一个完整的《龟兹乐》队带到凉州地区。由于中原文化博采众收，因此《龟兹乐》逐渐被当地流传的中原乐舞所吸收，至东汉以后，很多少数民族纷纷内迁，并与汉族杂居，促使各族的音乐也互相吸收融合，使《龟兹乐》在原有的基础上得到了很大提高与发展，并迅速流传到京城长安和全国其它一些地方，造成了广泛的影响。而凉州地区，地处甘肃黄河以西，因地域比较接近汉族地区，汉族与羌族杂居，所以促成中原汉族音乐与西域外族音乐多种成分的融合，故产生一种"杂以羌胡之声"----《西凉乐》，这是一种新颖独特具有西域风格的乐舞。《西凉乐》中既有汉族的传统乐器，又有琵琶、胡角、羯鼓等西域乐器。北魏时期《西凉乐》已在北方广为传播。据传两晋南北朝时期，沮渠蒙逊在张掖建立北凉国，都建康（今高台县骆驼城），他在位期间发展农业，大兴儒学，增强了西域各国的文化交流，进一步弘扬中原文化，推广佛教文化"改梵为秦"，并将中原乐曲和龟兹乐相融合，创造新的音乐《秦汉伎》等措施，使张掖文化呈现出空前繁荣的局面，成为北方中国佛教的中心，同时也使张掖成为中国内地与西域通使和商贸的中介。北魏时

①王小盾.隋唐音乐及其周边[M].上海：上海音乐学院出版社,2012.1.1.

期《秦汉伎》传入中原，称《西凉乐》，成为北朝宫廷的“国伎”；张掖的佛教音乐传入中原，称《西凉州呗》，这就是《西凉乐》的形成过程。文献记载，“周隋以来，管弦杂曲数百曲”多用的是西凉乐。可见《西凉乐》这部用于宫廷的礼乐，此乐融合了西凉音乐、汉族古乐、龟兹音乐和西域乐曲，属于胡汉交作。

从史书记载中看《西凉乐》属于“壹越调”即正宫调，舞蹈风格娴雅、柔婉。《西凉乐》分为歌曲(声乐曲)、解曲(器乐曲)和舞曲(舞蹈曲)三种。《西凉乐》的舞蹈分为“白舞”和“方舞”。“白舞”通常是独舞的形式，“方舞”则是四人的齐舞。这些舞蹈不仅被用在王室宫廷中表演，还在每逢节日庆典上或是一些传统性的佛教传教活动中进行演奏，《西凉乐》的流传方式及其乐曲的形式风格都独具匠心，因此在中原地区颇为盛行。

3.3 魏晋南北朝时期胡舞在宫廷与民间的发展

3.3.1 胡舞在宫廷的流变

南北朝时期的历代统治阶级不仅沉醉于《清商歌舞》，对胡乐胡舞也普遍嗜爱。刘宋孝武帝在伎乐方面定有条款，内容是“胡舞艺人不得彩衣，舞者正冬着褂衣，不得庄面”。可见当时胡舞已经开始在南朝流行。历史有记载：“歌舞曲 12 首的宋明帝，又有西伧羌胡诸杂舞”[①]。齐废帝都郁林王在武帝大敛之日，即奏胡妓取乐，鼙铎之声震响于宫苑的内外梁元帝也爱好胡舞，在《春夜看伎诗》中写出：“胡舞出春阁，铃盘出步廊。”《南史·章昭达传》记载了南朝的将领章昭达，每有饮宴之会时必设女妓和杂乐，表演羌胡之声。这些都充分证明了宫廷帝王对胡乐胡舞的喜好，反应出胡舞在宫廷内流传发展的广泛。

历史很清楚的告诉我们，《西凉乐》在十六国时期就盛行起来。十六国前秦末，后梁吕光、北凉沮渠蒙逊等割据凉州，以当地传下来的“中国旧乐”融合“龟兹乐”而成。后北魏太武帝打败赫连昌，得古雅乐，平凉州后得到了《西凉乐》并将当地的胡伎及乐器等带回中原。《西凉乐》脚蹬皮靴，舞蹈动作也是典型的西域型，这种由凉人所传中国旧乐，而杂以“羌胡之声”的《西凉乐》多用在宫廷宴享庆典上，并数百年间盛行不衰。《西凉乐》也作为胡汉合璧之作，开创出中外乐舞艺术交流融合新的先河，并为后代的宫廷燕乐奠定基础。

公元 436 年，太武帝在西域获得了《疏勒乐》和《安国乐》并带回中原，后来歼灭北燕，又有幸获得了当地的《高丽乐》。北魏时期太武帝令西域的悦般国“鼓

①郭茂倩.乐府诗集·傅增湘藏宋本[M].北京:人民文学出版社，2010.2.1.

舞之节，施于乐府”并归入宫廷设乐署。“悦般国”是北魏时一个西域国家，可见此时宫廷中十分盛行西域乐舞。北齐的大臣、史学家魏收，也十分喜好音乐歌唱，并且善于跳胡舞，而成武帝高湛在后园宴饮时，曾令祖珽弹琵琶，凡跳胡舞者每人赏赐帛物百段。齐后主高纬对胡戎乐颇为喜爱，在《隋书·音乐志》中载：“后主唯赏胡戎乐，耽爱无己，于是繁手淫声，争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪缨而为。”①在论文前几章里提到了曹妙达是乐官擅长演奏胡乐琵琶，齐后主高纬非常看重他，每次宴会必由他来演奏。从《音乐志》的记载可看出乐官用胡舞取乐君王，宫廷中的乐舞唯有胡舞最受喜爱。更说明了胡乐舞在宫廷被君臣的嗜爱。可以说魏晋南北朝的胡乐舞，为隋唐时期的宫廷部伎奠定了基础和构架。

3.3.2 胡舞在民间的流变

南北朝时期，在汉代百戏舞的基础上出现了“歌舞戏”，这是一种歌舞与表演相结合的表演形式通常都有一定的故事情节，最具代表性的“歌舞戏”有《大面》、《钵头》、《合生》等。《大面》亦称《代面》，著名的日本学者林谦三认为《大面》乐舞戏中包含“胡声”，“此乐调含有西域地理上之意义”。其中《钵头》起初是由西域传入中原。据《乐府杂录》“鼓架部”中记载，《钵头》讲述的是一段胡人在寻找父亲途中经历曲折磨难的故事，歌舞片段中胡伎以披头散发的造型演绎着寻亲路上的艰难险阻，最后一段是“杀兽报仇”，体现出舞伎为父报仇的悲愤之情。对此薛朝选《天香楼外史志异》卷六记载：“西域有胡人，为猛兽所噬，其子求兽杀之，乃为此舞以象兽而觅焉。”

《合生》也为西域传统乐舞戏，自流传在中原后，主要流行于民间城市居民之中。每逢节日庆典时都有胡舞表演“妖胡娼妓，街童市女，或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌蹈舞，号为合生”。《合生》是“歌舞戏”自然也有一定的故事情节。这种来自西域胡人表演的乐舞戏以咏歌蹈舞的方式，歌颂盛世景象。平一《景龙文馆记》中记载：“乐天之和礼地之序礼配地乐应天故音动於心声形于物因心哀乐感物应变。妖伎胡人、街童市子伏见胡乐施于声律，本备四夷之数。比来日益流宕，异曲新声，哀恩淫溺。稍及闾巷，妖伎胡人，街童市子。”②故此，也有学者断言：“合生来自胡人，全为胡伎——胡乐、胡歌、胡舞、胡戏。”顾氏《白茆唐集乡傩》中亦有“酒酣招白戏，啰嗊何纷拏？假狮西凉舞，卷鬣骑蛮奴。似闻西凉破，

①王允亮.胡乐兴盛与以悲为美[J].文艺评论,2011(02):60-64.

②刘晓明.“合生”与唐宋伎艺[J].文学遗产,2006(02):84-92+159.

西向悲唏嘘，千秋事已往，此舞胡为乎。”[①]的诗句。由此可见，魏晋南北朝时期胡乐胡舞在民间以歌舞戏的形式存在并流传。

①曹晓晶.论在民族大融合中《西凉乐》的形成与发展[J].北方音乐,2014(16):32-33.

第 4 章 隋唐时期胡舞的发展与繁荣

4.1 隋朝时期胡舞的传播

隋朝在国策上保持了相当的开放性,制定了一系列对西域地区的优抚政策和措施,使得胡乐舞更便于东渐至中原地区。文章本小节从《龟兹乐》和《高昌乐》两个方面来谈隋朝胡舞在中原地区的发展。

4.1.1 西域《龟兹乐》在中原的传播

古时候的龟兹指西域一带，地方在今天新疆库车地区。由于唐代政治经济发达，文化昌盛。丝绸之路作为连接中西方的商道也促进了各地域之间的文化交流，使得西域龟兹地区与中原的文化交流更加频繁。所谓“龟兹舞，龟兹舞，始自汉时入乐府。”是指《龟兹乐》传入于西汉时期，经过流变后又兴盛于隋唐。前文中论述了《龟兹乐》在南北朝时期文化和民族大交流、大融合中，龟兹文化进一步发展，并在中原地区广为流传，那么经过长时间的流传发展至隋唐时期已经发展到相当的规模和水平，音乐种类有“歌曲”“解曲”和“舞曲”。《隋书·音乐志》载：“龟兹者，起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原后获之，其声多变易。至隋有西国龟兹、齐朝龟土龟兹等凡三部。开皇中，其器大盛于闾闬，时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管。新声奇变，朝改暮易，持其音伎，估炫于王公之间，举时争相慕尚”。这里所提隋朝流行的三种《龟兹乐》是“西国龟兹”、“齐朝龟兹”、“土龟兹”。在三种流派中“土龟兹”可能是和“西国龟兹”与“齐朝龟兹”相对而言的，可能是因为保存了《龟兹乐》的乡土风格，所以称作为“土龟兹”，而龟兹新声则是指北齐的“齐朝龟兹”。《龟兹乐》随着时代的变迁不断革新，到了唐朝时期到达了龟兹乐舞发展的黄金时期，当时龟兹乐在唐代宫廷、民间用得非常广泛。《旧唐书·音乐志》载：“自周、隋以来...鼓舞曲多用龟兹乐。”此外，“立部伎”八部中有五种都是龟兹乐，“坐部伎”六部中也包含了三种，原本《破阵子》是唐教坊曲名出自《秦王破阵乐》，但是经唐代秦王改制后《破阵乐》隶属龟兹部。

龟兹乐以热烈激昂著称，所谓“铿锵镗镗，洪心骇耳”。龟兹乐中打击乐器占主要地位，《唐书》记载：“鼓舞曲，多用龟兹乐”。产生于龟兹本地的乐器筚篥是龟

兹乐中的主奏乐器。源于西亚的曲项琵琶和竖箜篌，经龟兹艺人的改良和传播，在中原地区风靡盛行，目前仍为中国的传统乐器。在隋唐时期，龟兹乐舞成为对外交往、显示国威、开展文化交流的工具。日本在隋唐时不断派遣“遣隋使”，“遣唐使”来中国后受乐舞熏陶，归国时带回中国乐舞，其中不少就是《龟兹乐》，被日本使者带回后设到他们的乐曲里，其中日本“雅乐”就存有《龟兹乐》，《龟兹乐》中所用的五弦琵琶，经过在日本流传后来渐渐被吸纳成为他们的传统乐器。

4.1.2 西域《高昌乐》在中原的传播

《高昌乐》是著名的西域乐舞之一。由于高昌地处位于丝绸之路要冲，一方面为吸纳西方和中原的乐舞文化提供了便利的条件，并创造出了具有地域民族特色的《高昌乐》；另一方面当时中原王朝连年战乱，所谓正宗的音乐已经丢失殆尽，人们在渴望这种精神食粮的时候，这种优美悦耳的《高昌乐》自然而然也就成为中原的旋律了。公元 609 年，隋炀帝西巡河西走廊时，随行的艺人将《高昌乐》传人中原地区。据《隋书·音乐志》记载，隋大业六年，西域各国派使前来长安，向凯旋的隋炀帝朝贡。这时高昌国正式派了一个高昌乐舞团到京城献演《圣明乐曲》。著名的《高昌乐》轰动朝野，倾倒京华。为了保留来自异域的歌舞艺术，隋炀帝还命宫廷乐队学习排练《高昌乐·圣明乐曲》，在仁寿宫演出。这两次别开生面的演出，在都城掀起了一阵《高昌乐》的热潮，演出盛况被载入历史文献。至唐太宗时，侯君集率唐朝大军挥师西进，征讨叛逆，平灭高昌，从高昌带回《高昌乐》及其表演艺人。原先在隋代宫廷音乐《七部乐》和隋及唐初宫廷音乐《九部乐》中，都没有列入《高昌乐》。这次从高昌带回的高昌乐舞，又一次在京都引起热烈反响，所以唐太宗在贞观年间决定废除原九部乐中的《文康乐》(又称《礼毕乐》，即结束时演奏的乐部)，除增加燕乐外，又补充《高昌乐》，使唐朝宫廷组成《十部乐》。

《高昌乐》也被称作隋唐时期中原的“交响乐”。演奏《高昌乐》是由传统汉族乐器和各少数民族乐器共同组成一同奏乐。这种组合形式打破传统礼乐形式，深受中原人民的喜爱。高昌乐的乐曲分为歌曲、舞曲和解曲三种，开始时以器乐合奏的解曲作为序曲、唱歌时以歌曲伴奏，其后跳舞时以舞曲伴奏，在当时最为流行和名气大的歌曲有《善善摩尼》,解曲有《婆伽儿》,舞曲有《小天》、《疏勒盐》等。

这种在中原大地广为流传的西域《高昌乐》吸收了东、西方乐舞文化的精髓，成为艺术瑰宝，奏响了和谐的民族团结之音，也充分反应了自古以来中原和西域

各方面的文化之间互利共赢。

4.2 初唐时期胡舞的流变

4.2.1 胡舞在宫廷的传播

隋唐时代，国内外各民族、各地区的文化交流频繁，在当时交通不发达的情况下，各地各族乐舞艺人，涉重洋、越沙漠、翻峻岭来到中原大地，其中胡舞也被统治者作为珍奇礼品进献给隋唐王朝。炀帝还派遣使者韦节等出使西域，行至史国（今乌兹别克斯坦共和国撒马尔罕南，沙赫里夏勃兹）“得十舞女、狮子皮、火鼠毛还”。这些史国的女舞者来到中原宫廷里传播西域乐舞。《安国乐》是今乌兹别克布哈位一带的乐舞。隋代开皇初将西域传入的《龟兹乐》、《安国乐》随着隋朝统一中国后加以整理和编排，选择其中部分乐舞列入宫廷宴乐《七部乐》。据《隋书·音乐志》载，宫廷中有来自疏勒、康国、突厥、倭寇（今日本）的胡舞伎。在宫廷宴乐《七部乐》里，其中有两部是来自西域的《疏勒乐》和《康国乐》，炀帝将先前的《七部伎》增添这两部后改为《九部乐》。后至公元 642 年，唐太宗统一了高昌，又将西域的《高昌乐》加入了宫廷部伎中，增设成为《十部乐》。可见胡舞在唐代宫廷中广为流传。另外还有《伊州乐》、《西凉伎》、《悦般乐》等。其他具有地方与民族特色的西域乐舞，多包容在隋唐教坊乐舞的“健舞”与“软舞”之中。

在唐代西北少数民族乐舞大量传入中原地区，特别是在宫廷宴会及各种礼仪活动中表演，其中代表性舞蹈形式多收入“健舞”与“软舞”两大类乐舞之中。“健舞”中有很多具有西域风格的舞蹈。比如《胡旋》、《胡腾》、《柘枝》、《剑器》。而“软舞”中与西域乐舞有关系的除了《乐府杂录》所载如《凉州》、《屈柘》、《甘州》外，还有《教坊记》中所载《春莺啭》、《兰陵王》等。[1]

唐王朝对胡乐舞的喜爱，促使西域使者大多来献乐舞。开元初年，康国、米国（今乌兹别克斯坦共和国撒马尔罕南）纷纷来中原献舞筵、狮子、胡旋女。《隋书·音乐志》提到天竺曾通过四重翻译来献“男伎”。唐初著名舞人安叱奴也是男性。安叱奴是初唐时的著名舞人，来自西域安国（今中亚布哈拉一带，当时属安西都护府管辖），以国为姓，人们说他是“舞胡”，也就是善舞的胡人。这些“舞胡”在宫廷为帝王进献胡舞，促进胡舞在宫廷内的发展。

①段安节.乐府杂录[M].上海:上海古籍出版社,1986.

4.2.2 胡舞在民间的传播

唐代是国立鼎盛的时代，政治经济繁荣吸引大量外商前来，因此长安城里也居住着许多西域来的胡人，他们也潜移默化的带来了各个民族的风俗习惯及其乐舞艺术，比如说有些西域的群众性风俗舞蹈在民间就十分流行。唐玄宗时期从西域传来的风俗舞有一部是《苏幕遮》，《苏幕遮》被立为教坊曲名，原是《波寒胡舞》得异名。《苏幕遮》也曾经是龟兹国一年一度的盛大节日，又名“祈寒节”，由祈求冬天寒冷、天降大雪而来。此舞主要是在腊月间举行的一种民间群众性歌舞娱乐活动。在唐朝大街上，人们穿着漂亮锦绣的“胡服”，骑着骏马，在一片鼓乐声中，人们相互追逐、泼水，有许多人裸露着身体，鼓舞跳跃，十分热闹。张说作《苏摩遮》五首，此曲是在“波寒胡戏”中唱的歌曲。每段，也可能是每一句、或每两句后面都有“亿岁乐”三个字的和歌，不一定用这三个字。“波寒胡戏”的表演形式非常特殊，首先开头是由一人或多人起头领唱，接着才是多人一起来合唱结尾，这种歌唱方式别具一格、形式十分新颖。诗中生动地描绘了人们互相泼水，歌舞游戏的场景：“摩遮出自海西胡，玻璃宝服紫髯胡。闻道皇恩遍宇宙，来时歌舞助欢娱。绣装帕额宝花冠，夷歌伎（或作）舞借人看。自能积水成阴气，不虑今年寒不寒。腊月凝阴积帝台，豪歌击鼓送寒来”。①

《一切经音义·大乘理趣六波罗米多经》中也记载着《苏摩遮》属于胡乐，来自于西域龟兹。演奏通常是民间的百姓为了祈求家人平安，去病灭灾、远离鬼怪，以歌舞的形式寄托夙愿。每年七月初，民间表演此戏，并且持续七天。演奏此曲时舞伎常常带着兽面的面具，扮演着鬼神，手持花绳捉人为戏。舞蹈形式诙谐风趣，不仅给人带来愉快欢欣，而且又给与人们吉祥的祝福，被受群众喜爱。由于唐代是个文化开放的年代，又因胡舞在民间的盛行，因此在民间还流行着女子向胡妇学习化胡妆，乐伎奏胡音唱胡乐，男子学胡骑穿胡装的现象，并把此当作当时的潮流。《酉阳杂俎》记载，西域龟兹节庆时所表演的“婆罗遮并服狗头，猴面，男女无昼夜歌舞，每逢八月十五民间行像，及透索为戏”。“婆罗遮”就是前文所说的《苏摩遮》。也有史料记载《苏摩遮》乐舞属“浑脱队舞”之一种，较早流行于西域龟兹、康国、焉耆、高昌等地。

陈旸《乐书》云：“大抵十一月，倮露形体，浇灌行路，鼓舞跳跃，而索寒也”，故名曰 “乞寒舞”。《旧唐书》中所写的“乙酉，令诸司长官向醴泉坊看泼胡王乞寒戏”。文中的“乞寒胡王戏”所指的其实就是“乞寒舞”。“乞寒舞”只是简称，我们都知道简称是为更加方便使用交流，这证明了此舞在中原流传的广泛，因此才有简

①周汝昌.唐宋词鉴赏辞典(南宋·辽·金)[M].上海:上海辞书出版社，1988：2467

称。后来经过岁月的打磨，此乐舞传至后世被划入民间的“百戏”类如“波寒、苏木等伎”，在明代的杨维桢《东维子文集》卷十一“朱明优戏序”里就有清楚的记载。可见胡舞随着时代的更替在民间不断变化发展。

4.3 盛唐时期胡舞的盛行

4.3.1《胡旋舞》《胡腾舞》《柘枝舞》

《胡旋舞》出自康国（唐时属安西大都护府管辖，即今撒马尔罕一带），广义上是指北周时期通过丝绸之路传入中原的“胡舞”，因为史书记载，在西汉中后期，宫廷之中就有若干舞者很可能会“胡旋舞”的技艺。比如赵飞燕，汉代杰出的乐舞艺术家，她在起舞的方式中就包括旋转。在狭义上是指在大唐王朝时期传入中原的西域乐舞，这种具有异国风情的舞蹈在当时成为了最为盛行的舞蹈之一。此乐舞节拍鲜明奔腾欢快，除了具备西域舞乐所有的旋转特性之外，还具有更多复杂动作，且要与独特的音乐相结合，并非只是简单的旋转那么简单。表演形式也多变，有一人独舞，有两人对舞，还有多人团体舞。胡旋舞在唐代兴盛的原因便是其具有独特的舞蹈风格，包括舞具、舞服、舞姿、舞伎等方面都比较吸引世人，《胡旋舞》算是一种具有高难度的舞乐，需要舞伎具备扎实的舞蹈功底方能表演。岑参写的《田使君美人如莲花北铤歌》中描述了《胡旋舞》转速之快之急，宛如骤起的羊角疾风、凌空回舞的飞雪。在飞速的旋转中，舞者满身的珠佩像并溅的飞星，肩臂上的饰巾又恰似电光疾闪；千周万转无始无终，朱盘火轮似的让人分不清正反面，像是鱼美人在波海中踊动，又好像蓬草一般随风飘飖。《胡旋舞》在唐代天宝年间颇为风行，当时能表演《胡旋舞》的人，下至西域来的专业歌舞伎人胡旋女，上达皇室贵族、显官、宠妃。另据诗文记载，“西域歌舞名‘胡旋’，传入宫掖靡长安。吹奏何必琼林宴，市间到处闻管弦”。可见在长安城境内跳《胡旋舞》已成了一种时麾的时尚。人们对《胡旋舞》如此热衷，表现出其时从“武舞”之“阳刚”到“健舞”到“阳刚”的审美趣味的改变。

《胡腾舞》出自于中亚一带的石国，是“石国胡儿”或“凉州胡儿”所表演的一种胡人舞蹈。此舞以跳跃上腾，舞部以壮健见长，因此名为《胡腾舞》[①]。此舞流行于北朝至唐代，当时深得中原贵族喜爱、风靡一时，其表演风格主要以跳跃和急促多变的腾踏舞步为主。与《胡旋舞》的区别是《胡腾舞》是男子独舞表演形式，起舞时男子绕圈急行，舞步变化多端。胡腾舞的舞者大多是白皮肤、高鼻梁的中

①彭定求,杨中讷.全唐诗·第七函第九册[M].北京:中华书局出版社.1912.1.

亚人，他们通常在一块花毯上纵情起舞，伴奏的乐器则是由横笛、琵琶等组成一同演奏乐曲。舞者服饰通常是头戴尖顶帽，身穿窄袖“胡衫”，脚穿柔软华丽的锦靴，舞动着腰间的葡萄花纹长带，随着急促的音乐节奏，踏跳繁复多变的舞步，其雄健的舞风令中原观众“四座无言皆瞪目”。表演《胡腾舞》的男子时而刚毅奔放、时而柔软潇洒令人回味无穷。唐代的政治经济繁荣，吸引了大量粟特商人沿丝绸之路去往中原交易买卖，由于西域人民本就擅长歌舞，这些人进驻中原后《胡腾舞》也随之被传入。一些粟特人来定居中国后与汉族及其他少数民族通婚，因此他们的后代也将乐舞文化继续传承下去，譬如“安史之乱”的罪魁祸首安禄山、史思明就是安国人和史国人的后裔，相传安禄山也善跳《胡腾舞》。

《柘枝舞》也是胡舞代表之一。其出自唐呾逻斯与柘支、拓羯一带，即中亚江布尔与塔什干地区。源于西域石国的《柘枝》，不仅风格独特，而且形式多样，其独舞、双人舞与集体舞，例如《单柘枝》、《双柘枝》与《柘枝队》等均有作品存世。《柘枝舞》自东渐流传于中原各地，仍保留着浓厚的西域胡风，如在《柘枝舞》舞伎服饰化妆上，就有很多诗文记载，如刘禹锡《观舞柘枝》诗云：“胡服何葳蕤，仙仙登绮墀，神飙猎红渠，龙烛映金枝。”张祜《杨瑗柘枝》诗云：“促叠蛮鼍引柘枝，卷檐虚帽带交垂，紫罗衫宛蹲身处，红棉靴柔踏节时。”依上所述，柘枝舞妓身穿紫罗衫、脚下踩红棉靴、头戴卷檐虚帽、以及红物角形帽，这些均为古代西域胡人服装。此外《宋史·乐志》记载柘枝舞者的装束：“柘枝队衣五色绣罗宽袍，戴胡帽，系银带。”由此可知跳柘枝的舞伎头戴胡帽，腰系银带为最普通的装束。在长安光福寺一座唐代开元九年（721）的刻石残碑上，有两位头戴胡帽，着长靴，脚踩莲花，束腰抛带互相对舞之“双柘枝”，图像亦可视为西域胡舞的真实写照。《柘枝舞》发展至歌舞大曲与队舞后，仍保留着不少西域曲目名称与表演形式。例如沈括《梦溪笔谈》卷五云：“《柘枝》旧曲，遍数极多，如《羯鼓录》所谓《浑脱解》之类。”《浑脱舞》亦为西域传说中的乐舞名称。另外，在“柘枝歌舞大曲”中，始终保留着如《柘枝令》、《射雕遍》、《三台》等西域曲牌，由此不难获悉隋唐五代时期，西域胡舞与中原乐舞交流的现状。

4.3.2 胡舞在《九部乐》《十部乐》中的体现

宫廷燕乐是礼仪性乐舞，常用于宫廷大典或重大节庆时。《九部乐》、《十部乐》这些风格各异的乐舞，大都是各地的民族民间乐舞。设置宫廷礼乐作为古代君王“功成绩乐”的一种方式，早在周代时期的宫廷就设有，比如宫廷的“四夷乐”，而隋唐时期的《九部乐》、《十部乐》也是继承了这项传统。隋朝的统治者为了

夸耀自己统一"天下"的功绩，在继承前朝乐舞的同时，集中整理了汉族传统，并吸收了外国传来的各种乐舞制定了《七部乐》。隋炀帝后来把《七部乐》改为《九部乐》，内容上是在之前的基础上增加两部西域乐舞，并把其中的《国伎》换为《西凉伎》，还把《清商》列为首部。到了唐太宗贞观十六年间，在《九部乐》的基础上加奏了《高昌乐》，成为后来的《十部乐》。

在《十部乐》中有五部是西域传来：其中《西凉乐》、《 天竺乐》、《高昌乐》这本文的第三章中已经有详细的记载属于西域传入的胡乐舞，这四部中还有一部《康国乐》是古康国传来的乐舞，也是西域传入的，据文献记载"工人皂丝布头巾,绯丝布袍,锦领,舞二人,绯袄,锦领袖,绿绫浑裆,赤皮靴,舞急转如风,俗谓之胡旋"。[①]

另外《十部乐》中的《高丽乐》也属于胡乐舞，此舞是鸭绿江边的高句丽国的乐舞，南北朝时传入中国。其特点是"双双并立而舞"，舞伎穿着宽大袖子的衣服，脚穿白鞋子，很像现在的朝鲜族舞蹈。当时流行的《高丽乐》中，舞女立于球上表演《胡旋舞》。方起东在《集安高句丽墓壁画中的乐舞》也有提到胡旋舞的描写，这说明唐代的《高丽伎》也曾吸收其他民族舞蹈的某些影响，从内容上看，原本由西域康国（今中亚的撒马尔罕）一带传入中原的那种以激烈旋转为特色的《胡旋舞》，至唐代竟为高句丽所熟习，成为《高丽伎》中一项受人注目的节目。从西域传入中原的《胡旋舞》会被地处东北的《高丽伎》所吸收，原因是其特定的历史背景因素决定的，当时北魏是统一十六国的强盛王朝，各民族乐舞在那里相互交流影响。北魏灭北燕后，得到了流传北燕的《高丽伎》，同年通西域，又得到了疏勒、安国等西域乐舞，这些乐舞在北魏相互交流发展，也促使了东北的《高丽伎》吸收了西域《胡旋舞》的元素继续发展。

4.3.3 胡舞在《坐部伎》《立部伎》中的体现

唐朝的宫廷乐舞演出分为两类。一类是《坐部伎》，另一类是《立部伎》。《坐部伎》和《立部伎》的节目，本身都有一定的政治意义，以歌颂皇帝的文治和武功为目的。因为吸收了许多域外民族民间的传统形式，所以表现手法比较丰富。

《坐部伎》是指在厅堂上表演。舞者人数大约在三到十二人左右，舞者被称为"坐部伎"舞姿高雅，以琵琶为主要伴奏。社佑在《通典》记载："坐部伎即燕乐，以琵琶为主，故谓之琵琶曲。"琵琶属于西域传来的胡乐器，推测出《坐部伎》乐

---

①《中华舞蹈志》编辑委员会.中华舞蹈志·新疆卷[M].上海:学林出版社.2014.1.1.

师也会弹奏胡乐。在唐代的文献记载和诗词中，记录了演奏琵琶的精采篇章，这种胡乐器经过中原乐师的细心研磨后表演出精湛的演奏技巧，曲调悠扬耐人寻味。

《立部伎》是指在厅堂下表演。舞者大概有六十至一百八十人左右，其乐工、舞人称为"立部伎"舞姿雄壮威武，伴奏乐器有鼓和金钲（即锣）等，音量宏大。技艺相比较低于"坐部伎"伎人的水平。《立部伎》中的《安乐》是由《城舞》改编而成的，舞者有八十人，都戴着狗嘴兽耳的木头面具，用金色饰品装饰，垂线为发，画猰皮帽。舞蹈具有胡舞的风格编排上受到了西域胡舞的影响"。[①]《立部伎》中的《太平乐》亦谓之《五方狮子舞》。狮子蛰兽出于西南夷，天竺等国。远在两千多年前，汉朝通西域后，月氏和安息国曾派遣使者送狮子给汉王。人们把百兽之王狮子，看作威武和祥瑞象征。白居易《西凉伎》相当生动而真实地描写了《狮舞》："西凉伎，假面胡人假狮子。刻木为头丝作尾，金镀眼睛银帖齿。奋迅毛衣摆双耳"。[②]元稹诗中记载："狮子摇光毛彩竖，胡腾醉舞筋骨柔"。这与现今流传民间的"狮子舞"差不多完全一样。新疆博物馆藏吐鲁番阿斯塔那古墓出土的唐代舞狮俑，在一个完整的"狮皮"覆盖下，明显地露出两个人的腿脚，以代替狮子的四条腿。另外还有一个传世的唐代"胡人戏狮俑"。这些遗存的文物进一步证明了胡舞在中原的流传与发展。

①刘昫.旧唐书-卷二十九[M].北京:中华书局.1975.5.
②王克芬.中国舞蹈通史·隋唐五代卷[M].上海:上海音乐出版社.2010.

第 5 章 由胡舞的流变引发的思考

5.1 胡舞在新疆民间舞中的遗存

新疆是位于我国西北地区的一个民族自治区，是古丝绸之路的重要枢纽，也是现今中国陆地面积最大的省。新疆少数民族的人民自古以来都能歌善舞，在长期的历史演变中，人民创造了绚丽多姿的歌舞艺术，早在公元前二世纪的汉代，古时位于新疆地区的民俗乐舞----《于阗乐》就是随着丝绸之路带回到了中原地区，深受人民喜爱。此舞以它独具特色的艺术风味在千百年的流传中经久不衰，也将古时属于西域的新疆乐舞文化发扬光大。

新疆的歌舞普遍带有表演性，这与古代西域盛行歌舞有着密切关系。随着时光的流逝，一些典型的舞蹈虽已消散，但仍会有一些形式或动作保存在民间舞蹈中。所以使新疆自娱性民间舞蹈也带有表演性，并且具有较高的艺术水平。《胡旋舞》节拍鲜明奔腾欢快，多旋转蹬踏，故名“胡旋”。现今在新疆少数民族舞蹈中就包含有各种各样的旋转技巧，这与《胡旋舞》中的旋转如出一辙。《胡腾舞》与《胡旋舞》的区别是主要有很多腾踏跳跃的动作，节奏上更加迅快刚健有力，展现出“环行急蹴，跳身转毂”的舞容舞态。这也正与新疆民间舞《萨玛舞》中的舞姿十分相似。[①]还有新疆舞中著名的民间舞——《刀郎舞》中最后的组动作《色利尔玛》部分，就是以快速旋转结束的，这就和西域盛传的《胡旋舞》如出一辙。另外新疆民间舞《赛乃姆》，表演形式活泼，情绪热烈，并继承了大量的《胡旋舞》的旋转技巧，并经过加工修改，再创新姿：旋转部分增加了“插腮转”、“掏手跺转”、“夏克转”、“托帽原地转”、“跨跳转”等旋转的技巧动作。

《通典》卷 146 记载：“笛鼓二，正鼓—，小鼓一，和鼓一，铜钹二”。[②]《胡腾舞》、《胡旋舞》、《柘枝舞》中伴奏的打击乐器主要是鼓，这与新疆维吾尔族的《手鼓舞》如出一辙，《手鼓舞》是 20 世纪 40 年代兴起的舞蹈形式,流行于新疆各地。在表演的过程中鼓手演奏时击出的节奏丰富多变，快慢相间，舞者根据手鼓的鼓点节奏变化，变换多种舞蹈动作，有时在手鼓的伴奏下即兴发挥，动作优美活泼，各种旋转和腰部技巧运用较多。小腿步伐和手势尤为敏捷，舞蹈动作常是动与静、快与慢、大与小对比鲜明。鼓手在舞蹈中不仅是伴奏者，也是表

①任常侠.中国舞蹈史话[M].北京:北京出版社，46 页
②杜怡萱. 白居易诗作中的乐史资料研究[D].云南艺术学院,2017.

演者。时而双手举手鼓，时而单腿跪地，时而前进后退，与舞者交流自如。鼓声与舞蹈配合默契，节奏急促，热烈奔放，这显然和胡舞的表演方式十分相似。

据史籍中记载，跳胡舞的女子所穿衣着为宽摆长裙，头戴饰品，长袖摆，旋舞起来时，身如飘雪，龟兹记载壁画中有大量的旋转舞女形象，那种两脚足尖交叉、左手叉腰、右、手擎起。在表演的过程中，舞者全身彩带飘逸，裙摆旋转，营造出美轮美奂的艺术效果。如今新疆少数民族舞蹈服饰大多是色泽艳丽的大裙摆。例如维吾尔族、乌孜别克族连衣裙宽大、胸前多褶、维吾尔族女舞者头戴大红色或墨绿金丝绒顶的“土马克”、上穿大红、橘黄或粉红色沙质丝绸质长连衣裙或大红或墨绿色镶有花边的长袷袢色彩艳丽，下着镶边彩裤，脚穿高跟鞋。哈萨克族，柯尔克孜族连衣裙下端多皱裥，塔吉克族妇女喜欢在裙子上系围裙，可以说新疆民间舞的精髓就是它的裙摆，在服饰上的确与胡舞有异曲同工之处。

5.2 胡舞在回族民间舞中的遗存

回族民族民间舞不仅代表了悠久的中华民族艺术文化,又代表了优秀的回族艺术文化，它在中国历史的坎坷进程中通过继承以及吸收各族艺术精华不断发展，形成了当今的回族乐舞文化。公元前 138 年张骞出使西域,随着东西方经济文化交流的日益频繁,胡舞传入中国在中原地区流传，由于回汉之间长期的密切联系和人口杂居，导致波斯、阿拉伯和汉族民间舞蹈混合一体的民族风格，继而成为回回乐舞的前身。

沈丘回族文狮舞作为我国传统非物质文化遗产一直传承至今。沈丘回族文狮舞简称“文狮子”舞蹈由三部分组成，分别为麒麟舞、狮子舞、独角虎舞。此舞流传于周口市沈丘县槐店回族镇—带，属豫东平原少数民族特有的民间舞蹈。“文狮子”舞最早发源于汉唐时期的西域“五方狮子舞”和“胡人假狮子”。早期明确记载西域狮子舞的是《新唐书·音乐志》。在唐代，狮子舞在中原非常盛行，唐代诗人白居易在《西凉伎》就写道：“假面胡人假狮子，刻木为头丝作尾。金镀眼睛银贴齿，奋迅毛衣摆双耳”。起初表演“狮子郎”舞狮人都是胡人。唐玄宗时期，宫廷通常在节日庆典上表演狮子舞，深受贵族皇室的喜爱。据文献《通典．乐六》记载，这些扮演狮子的舞伎，都是来自西域的艺人，由于中原各地的名称不同，有的人称“胡人”，也有人称“回回”。“回回”本意是指穆斯林人在这里也代表胡人。由此可证明狮子舞是由西域少数民族传入的。这便是回族文狮舞的来源记载，可见其是历史悠久民间舞蹈。

唐诗里也有关于“狮子舞”表演的记载：“假面胡人假狮子，或踊或跃，乍动乍

息，跻脚弹指，摇头弄目”。“狮子摇头光毛彩竖，胡腾醉舞筋骨柔”。狮子舞中的圆笼绣象征着动物的卵蛋，狮子围笼绣而舞，闻嗅、吻啃，然后吞笼绣入肚、受孕。这是“文狮子”舞传入中原后对中国古图腾文化的接纳。演变到今日成为了沈丘回族文狮舞，如今的民间传统艺人对文狮子舞进行了继承研究，经常在节日庆典上表演，以图吉祥。狮子舞在继承的过程中经过加工也更富于趣味性、欢娱性，反映出时代气息，使之内容寓意符合时代的要求和社会变化。经过多年的传承演绎，此舞已经成为了中原回族艺术中最具代表性的舞蹈。

现在我国为保护传统文化艺术成立了专门的机构，2007 年 1 月，“沈丘县回族文狮子文化协会”成立。2007 年 3 月，沈丘回族文狮舞入选河南省首批省级非物质文化遗产名录。据获悉沈丘回族文狮舞又被文化部公示为第二批国家级非物质文化遗产。相信在政府的大力保护和指引下，沈丘回族文狮舞在以后的传承和发展中得到更加光大，在民间舞蹈文化艺术的道路上演绎的更加精彩。

5.3 对胡舞的继承与保护

艺术能够一代一代的传承下去，离不开历代艺术家的保护，他们为人类艺术的宝库不断地增添财富。经过时代的更替，胡舞也以它独具一格的艺术风韵和丰富的历史内涵经久不衰。胡舞可以说是很多民族民间乐舞原型，当代有很多民间舞都借鉴吸收了胡舞的风格特点。随着时代快速发展，如今的快文化对传统文化造成了严重的冲击，对于胡舞的传承与保护，不仅是在思想上更应该付诸于行动。如今虽然还可以在一些民族舞蹈中看到胡舞潜在的身影，但是还是缺乏了影像资料和一些系统的文字描述。为了继承胡舞的发展，当代舞蹈艺术家们结合了文物上遗存的胡舞印记和古诗中的文献资料记载在专家的指导下，反复钻研，悉心编排，尽力还原胡舞的风貌。1986 年甘肃省山丹市编排的双人舞《胡腾舞》，就再现了古老民间《胡腾舞》的昔日风采。

胡舞在古时候的继承发展通常都是西域使者将乐舞进贡于中原王朝，或是通过古丝绸之路外商进驻中原带来西域舞蹈，例如《龟兹乐》《高昌乐》《疏勒乐》，这些胡舞在中原，受到大众的喜爱，在宫廷或是民间经过流变后与中原乐舞相融合形成新舞种，例如《西凉乐》，或是唐代《九部乐》、《十部乐》都在流变的过程中继承着胡舞的发展。胡舞以它别具一格的舞蹈风格，经过千百年的历史风云被传承下来。在现今的新疆民族民间舞蹈中仍然存在。无论是维吾尔族的《赛乃姆》，或是《刀郎舞》、《纳孜尔库姆》、《手鼓舞》、《打鼓舞》这些舞蹈的风格特点，节奏变化都与古代胡舞有许多相似之处，因而推断这些民族舞是继

承了古代胡舞的风格特性应运而生的。当代的维吾尔民间舞，从舞蹈服饰，到旋转、腾踏跳跃和腰部的各种高超技艺的舞蹈动作都是继承了《胡旋舞》、《胡腾舞》、《柘枝舞》中那些特有的舞蹈韵律与风格。

当今在政府的积极保护下，新疆少数民族的木卡姆艺术已经入选《联合国教科文组织暨“世界人类口头和非物质遗产代表作》。这体现了政府对传统文化遗产保护传承的重视。保护和传承以胡舞为前身的木卡姆艺术，是因为它是东、西方乐舞文化交流的结晶，记录和印证了西域与中原乐舞文化之间相互传播、交融的历史，是我们宝贵的历史财富。当今学习传统舞蹈已经走进了大学校园列入了舞蹈课程之中，目的就是让我们新一代的年轻人继承弘扬传统乐舞文化。与此同时还有很多优秀的艺术家编创了相关的舞蹈作品，例如：《胡腾儿》、《花儿为什么这样红》等。编创者将大量胡舞的元素融合舞蹈之中，创作出的作品也受到了观众好评，这也是很大程度上的保护和继承了胡舞在当今社会的发展和传承问题。

5.4 对民族民间舞蹈的继承与保护

各个民族的艺术在流传变化途中，一方面要继承本民族的，另一方面要不断吸收其他民族的精华，才能不断丰富自身发展。随着人类物质生产水平的不断提高，交通的日益发达，各民族之间的交流也就日益频繁起来。这种交往起初可能是经济上的互通有无，进而发展到科学、文化、宗教等各个领域传播交流。各民族的艺术正是在这个基础上越来越多地受到其他民族艺术的影响。正如胡舞的传入，就推动着我国古代艺术的发展。在古代舞蹈史上堪称鼎盛时期的唐代，不仅继承前朝舞蹈的精华，而且对外来艺术兼容并蓄。其中宫廷中所用的《九部伎》《十部伎》中的西凉、龟兹、疏勒、高昌四部就是来自中国境内少数民族。[①]这种大规模的兼收并蓄、淬砺致臻，促成唐代乐舞艺术的高度繁荣发展。当时汉族的乐舞也给其他民族乐舞以巨大的影响。李白在《听胡人吹笛》诗中写到：“胡人吹玉笛，一半是秦声”这表明了艺术的交流也是互联互通的，西域各民族也受到了中原的乐舞的熏陶，相互作用发展。

中华民族的舞蹈文化历史悠久、舞种丰富、风格各异、绚丽多彩。在古代，以汉文字为主的文献史料对各民族的乐舞文化作了一些介绍，但大多为只言片语，更谈不上研究。近现代，主要是中华人民共和国成立以后，少数民族舞蹈理论研究才得以发展，尤其是“文革”以后，中国少数民族舞蹈发展研究如雨后春笋，在研

①耿艺曼.浅谈唐代宫廷音乐的艺术特色[J].黑龙江:北方音乐,2017,37(09):4.

究的广度、深度方面，均取得了长足的发展。

随着中国古代舞蹈史的深入研究，少数民族舞蹈史料的收集及研究工作逐步开展起来，对记录在古代文献中的乐舞资料，或被描绘在悬崖绝壁以及洞窟、墓穴壁画中的形象资料，撰写了许多介绍和研究性文章。陈绵清在《关于新疆舞蹈艺术》一文中指出："在各地民间、在边疆少数民族里，舞蹈艺术是很丰富的，无论是建立中国新舞蹈艺术之训练体系也好，建立理论也好，创作新舞蹈也好，首先得要继承我们的民族舞蹈。"1953 年文艺整风以后，将民族优秀的传统舞蹈作为发展新舞蹈艺术之基础的观点被普遍接受，以此推动了向民族民间舞蹈学习，整理改编民间舞蹈的活动。在继承民族传统文化艺术上，舞蹈工作者应该深入民间，挖掘、整理民族民间舞蹈遗产，在开展此项工作时，首先是强调切切实实地深入到少数民族地区，与当地群众同吃同住、同劳动，体验他们的生活，虚心地向民间艺人学习，由此整理改编出受少数民族欢迎的舞蹈作品，而且要熟悉他们的历史生活，要认识他们的思想感情，风俗习惯，要忠实于民族舞蹈的传统，在保持原有风格特点的基础上进行加工；再次是加工后的标准应以本民族的风格为依据。在深入生活，向各族群众学习过程中，不能急功近利的从民族民间舞中抓一些素材就凭主观臆想去改编、创作舞蹈，也不能带着一定的条条框框，将沾有剥削阶级和宗教色彩的舞蹈均弃之一边。对此，彭松在《民间舞蹈的发掘和整理》一文中指出："作为一个要继承民族遗产的舞蹈工作者，就不能把凡沾了神神道道的边的舞蹈来全盘否定。因为在民族民间艺术里，无论是舞蹈、音乐还是美术，在历史上有很大一部分和宗教发生过长期的关系，对这部分舞蹈，就需要我们去考察，进行细致的研究。"①此观点切中了收集整理民族民间舞蹈遗产中的时弊。

我们要继承和发展以胡舞为代表的传统民族民间舞蹈，应着重从四个方面来展开：第一、民族舞蹈是各民族风格特征的展现、形成其民族舞蹈风格的要素，掌握民族语言、民族的心理状况；第二、民族舞蹈的风格体现在内容和形式两个方面，在编排上要重点研究动作特点、节奏、结构、构图多层面；第三、民族舞蹈的继承，不仅仅要研究遗产，而且要研究形成风格的民族生活，要全面地继承；第四、在未来民族舞发展的道路上应该顺应时代的发展变化，既有创新的形式又需要保留传统的文化内涵。总体来说，民族舞的传承和发展需要更多新一代的艺术工作者积极行动起来，共同保护我们宝贵的乐舞文化遗产。

---

①隆荫培.舞蹈丛刊·第二辑[M].上海:上海人民出版社.1997.4

结 语

本文是以汉代至唐代时期的胡舞为研究对象，将汉代、魏晋南北朝时期、隋唐三大历史时期的胡舞与同时代的音乐、舞蹈相联系，着重研究胡舞在中原地区的流传、演变与发展情况。通过对胡舞在史料、壁画中的考释，了解到胡舞在中原的传入和发展是西汉丝绸之路的开通展开的，并随着西域乐器的传入推动了中西方音乐舞蹈的交流。东汉时期在大一统王朝的背景下，中原政治经济强大对外交流更加频繁，因此胡舞在中原的发展传播越来越广泛。

到了魏晋南北朝时期，胡乐胡舞的传播模式包含了两种：一种是西域乐舞进入中原地区直接传播，其代表是西域乐舞“天竺乐”“龟兹乐”的传入在中原地区发展传播；另一种是传入中原的乐舞产生新的乐舞形式，例如融合了西域乐舞的《西凉乐》的形成及传播，使其胡舞在宫廷和民间都广为流传，并为隋唐时期的宫廷中所用的《九部乐》《十部乐》奠定了基础。

唐朝是乐舞发展的鼎盛时期，胡舞以它独特的艺术风貌和精神气象，在中原地区风行于世、盛极一时，使得历代宫廷中各种类型的“部乐伎”组织形式不断得到发展、增强和延续。在民间，胡舞的流变也影响了中原地区民俗乐舞的发展，以至当今在新疆地区的民族民间舞蹈中发现了传统“胡舞”的元素，因此对中国传统“胡舞”新疆民间艺术的保护和传承工作，是任重而道远的。胡舞艺术的传承也需要通过历史的考证通过分析、整理经过艺术家的编排更准确的还原其原始艺术风貌。因此本文通过研究胡舞发展的历史轨迹，探究了胡舞的每一次发展变化，每一次革新，以及当今在新疆民间舞的遗存，有助于更清楚的了解胡舞，以及对胡舞的继承与保护起到积极的推动作用。

参考文献

[1]王松涛.胡乐胡舞与唐诗[D].甘肃:西北师范大学,2005.

[2]陈明.麦积山石窟乐伎图像研究 [D].陕西:陕西师范大学.2013.

[3]余太山.两汉魏晋南北朝正史西域传要注[M].北京:商务印书馆.2013.4.

[4]彭松.中国舞蹈通史秦汉卷.[M].上海:上海音乐出版社.2010.12

[5]纪兰慰,邱久荣.中国少数民族舞蹈史.[M].北京:中央民族大学出版社.2003.

[6]李刚,崔峰著.丝绸之路与中西文化交流[M].陕西:陕西人民出版社.2015.12.

[7]张婷婷.论胡舞的历史发展轨迹及其对当代中国舞蹈影响研究[D].山东:山东师范大学,2009.

[8]王小盾.隋唐音乐及其周边[M].上海：上海音乐学院出版社,2012.1.1.

[9]郭茂倩.乐府诗集·傅增湘藏宋本[M].北京:人民文学出版社，2010.2.1.

[10]王允亮.胡乐兴盛与以悲为美[J].文艺评论,2011(02):60-64.

[11]刘晓明."合生"与唐宋伎艺[J].文学遗产,2006(02):84-92+159.

[12]曹晓晶.论在民族大融合中《西凉乐》的形成与发展[J].北方音乐,2014(16):32-33.

[13]段安节.乐府杂录[M].上海:上海古籍出版社,1986.

[14]周汝昌.唐宋词鉴赏辞典(南宋·辽·金)[M].上海:上海辞书出版社，1988：2467

[15]彭定求,杨中讷.全唐诗·第七函第九册[M].北京:中华书局出版社.1912.1.

[16]《中华舞蹈志》编辑委员会.中华舞蹈志·新疆卷[M].上海:学林出版社.2014.1.1.

[17]刘昫.旧唐书-卷二十九[M].北京:中华书局.1975.5.

[18]王克芬.中国舞蹈通史·隋唐五代卷[M].上海:上海音乐出版社.2010.

[19]任常侠.中国舞蹈史话[M].北京:北京出版社，46 页

[20]杜怡萱. 白居易诗作中的乐史资料研究[D].云南艺术学院,2017.

[21]耿艺曼.浅谈唐代宫廷音乐的艺术特色[J].黑龙江:北方音乐,2017,37(09):4.

[22]隆荫培.舞蹈丛刊·第二辑[M].上海:上海人民出版社.19.

致 谢

学生时光一晃而过，研究生三年的学习使我不仅学到了知识，更学会了做人处事。如今，回首走过的岁月，心中感慨万千同时也倍感充实，当我写完这篇毕业论文时，有一种如释重负的感觉，写论文也是一个学习的过程，对我喜欢的专业方向有了更加深入的学习研究。

诚挚的感谢我的论文指导老师，也是我的导师李永明教授和刘丽兰教授，感谢这三年以来悉心指导。我的导师在忙碌的工作之余抽出宝贵时间来批阅我的论文，做指导提建议，帮助我完善论文。他严谨细致、一丝不苟的工作作风，值得我终身学习，也是我未来人生的风向标和学习的榜样。最后再次感谢我的导师、家人、同学对我的帮助及支持，让我度过了这研究生三年的美好时光。

攻读学位期间的研究成果

[1]张帆.现代舞与芭蕾舞的艺术表现差异--动作关照求索之"擦地"[J].福建:福建质量管理.2017.5.

[2]张帆.浅谈社会实践对舞蹈专业学生的意义[J].吉林:吉林省民间故事杂志社.2018.6.

[3]张帆.论现代舞包含的中国元素[J].陕西:陕西出版集团有限责任公司.2018.6.